

Б. М. Галеев

О ВКЛАДЕ МИХАИЛА МАТЮШИНА В СВЕТОВОЕ ИСКУССТВО

Свои «Воспоминания футуриста», озаглавленные ранее как «Творческий путь художника», М. Матюшин (1861—1934) посвятил «будущему коллективу художников синтетического искусства» [Матюшин, 1994, 72—119]. В чем же пафос данного посвящения? Что сделал в данной области сам Матюшин, чтобы желать и стремиться передать кому-то свою эстафету?

Оказалось прежде всего, что даже в чисто биографическом, житейско-творческом плане он сам — фигура, так сказать, синтетическая, подобная М. К. Чюрленису и А. Шенбергу. Профессиональный музыкант, он учился в Московской консерватории, много лет выступал в петербургском придворном оркестре (как скрипач), уже взрослым, после «самодеятельного» рисования, учился в художественной школе и в разных студиях, писал музыку, экспериментировал с четвертитоновыми звучаниями, конструировал и изготавливал скрипки, участвовал в театральных постановках, выдвинул концепцию «органической культуры», изучал четвертое измерение пространства и его проявления в искусстве, занимался научными исследованиями закономерностей гармонизации цветов, цвета и форм, цвета и звуков — все это и позволило биографам Матюшина отнести его впоследствии к «возрожденческой» когорте. При этом он не просто «коллекционировал» свои способности и разносторонние интересы. Их бытие он предусматривал в обязательной взаимосвязанности: «А художник — скульптор, живописец, архитектор — знает ли, как работает литератор? — писал он. — А что знает музыкант о работе художника и литератора? Между ними полное или частичное разобщение и полное незнание процесса творчества. Я сам никогда не отрывался, не изолировался в своей работе специалиста, я работал как музыкант и как художник и всегда любил и изучал архитектуру... Я уже не говорю, как чтение широкой партитуры всех ощущений в процессе восприятия углубляет и наполняет всякое наблюдение и творческий образ в искусстве» [Матюшин, 1994, 115—116]. Именно в этом наряду с единением рационального и непосредственного он видел стремление к «органической культуре», обусловленной восприятием самого мира, который считал «органическим целым».

Но все же, имел ли он сам какое-то отношение к синтетическим искусствам, и прежде всего к тем, где *Gesamtkunstwerk* строится на обращении к музыке и свету? Судя по всему, имел, в том числе и к светомузыкальному синтезу, и импульс в этом направлении был получен и зафиксирован в его сознании еще в юности. Вот как он описывает через много лет свои знаменательные впечатления во время любимого его занятия студенческих лет — постоянного посещения репетиций консерваторского оркестра: «Помню очарова-

ние синтеза звучания и цветности, соединявшихся в одно необыкновенное целое. Я не мог дать себе отчет, но чувствовал его и радовался, то разъединяя, то совмещая без конца. Я садился где-нибудь незаметно и смотрел слушаая. Особенно я любил, слушая, смотреть в окно или в огромную люстру, в амбразуре верхнего света. Необычайно красивые тона — то оранжевый, синий, то ярко счастливо зеленый в хрустальных гранях люстры — соединялись со звуками “Неоконченной симфонии” Шуберта, и было непревосходимо блаженно. И только там, где звучит и светит эта радость, от них идет счастье. Мне трудно было расстаться с этим, когда это кончалось в музыке и цвет беднел, форма окна или колонны как будто сиротели. Первый синтез звука и света залег в меня. Впоследствии я много думал об этом и делал опыты. Мне кажется, что искусство обязательно будет синтетическим (разрядка наша. — Б. Г.). Только оно может сделать людей по-настоящему счастливыми, радостно берущими и отдающими в творчестве» [Матюшин, 1994, 82].

Знаменателен предельно высокий, даже завышенный, уровень надежд на возможности синтеза, заявленных в последней фразе М. Матюшина. И очевидна ориентированность этих ожиданий на будущее, пусть и неопределенное. Очевидно также, что сам Матюшин искал любых путей и способов продвижения в направлении к этому новому, еще неведомому *Gesamtkunstwerk*.

Более или менее «ожиданно», привычно, традиционно это проявляется в частом использовании им синестетических характеристик в словесных описаниях слышимого мира (например: *стеклянные, прозрачные звуки, сыплющиеся шершавые звучания* и т. д.), а также в тех художественно-живописных экспериментах, которые, как у Кандинского и других художников-абстракционистов, были направлены на косвенное, ассоциативное освоение возможностей музыкального мышления (см. его серию полотен под названием «живописно-музыкальных конструкций» 1918 г.) [см.: Matjuschin und die Leningrader Avantgarde, 1991, 142—143].

К реальному освоению выразительных возможностей динамического света Матюшин подошел близко в своих сценических экспериментах. Прежде всего, это скандально знаменитая футуристическая постановка 1913 г. «Победа над Солнцем», где Матюшин выступал как композитор (текст А. Крученых и В. Хлебникова, декорации К. Малевича).

Здесь использовались предельно стилизованные (иногда подвижные) декорации и столь же заметно абстрагированные костюмы. Постановка эта перекликается с близкими замыслами «сценических композиций» В. Кандинского, с «абстрактной пантомимой» О. Шлеммера, т. е. с теми общими устремлениями в сценографии начала XX в., за которыми закрепилось название «театра художника». Еще дальше Матюшин и его друзья и ученики продвинулись в экспериментальных постановках пьес Елены Гуро (жены Матюшина), посвященных ее памяти в 1921—1922 гг. [см. об этом: Костров, 1990, 190—214], а также в аналогичных опытах следующего года. Вот как вспоминает об

этом сам М. Матюшин: «На новый, 1923 год, сделали маленькую выставку. Ребята, Эндер и Сережа, сочинили от потолка до полу бумажную колонну, в которой заключили бегающий сверху вниз и обратно свет, как будто на колонну падает в определенном месте солнечный луч. По потолку двигались фонарики. Я задумал уложить вокруг колонны скрытые объемы, которые, подымаясь и развертываясь, создавали формы конуса, куба, эллипса и шара. Так были одеты люди. Выходило очень сильно и жутко, когда выставшие объемы двигались вокруг колонны» [Матюшин, 1994, 105].

Зрители помещались в центре зала, а действие разворачивалось вокруг них, причем «движение объемов и масс», по словам Матюшина, было направлено на «уничтожение обязательного масштаба человека на сцене», что расширяло рамки «возможного» в театре.

Подтверждают слова Матюшина и воспоминания иных очевидцев и участников этих спектаклей. «Артистов не было видно, — вспоминает О. Матюшина, вторая жена художника. — На сцене же действовали бумажные макеты: кубы, шары, пирамиды. Главными были цвет и свет... Помню очень хорошо впечатление зрителей. Я видела, как они замирали, очарованные музыкой, игрой света и цвета». Другие, например Н. Костров, вспоминали и о преднамеренном пространственном движении звучаний: «Предметные и беспредметные образы-объемы, движущиеся, вращающиеся, прозрачные и плотные, с подвижным освещением и в сопровождении “перекидывающегося” через зрителя разнофактурного звука, создавали фантастические картины природы» [Костров, 1990, 210].

Ученики и коллеги Матюшина, обращаясь к последующим годам его преподавательской и исследовательской работы в Академии художеств в Госинституте художественной культуры (практически это целое послереволюционное десятилетие), указывали в своих воспоминаниях, написанных уже в близкое к нам время, что Матюшин изучал проблемы цветомузыки, но, судя по всему, пользовались здесь уже современной терминологией. Если же обратиться к более достоверной научно-аналитической литературе о Матюшине и к его собственным документам, то среди реальных фактов можно выделить следующие.

Матюшина как теоретика интересовала проблема иерархии и связи различных органов чувств. Отмечая генетическую первичность осязания, он считал необходимым изучать соотношенность этого ощущения с цветом, формой, звуком [см.: Матюшин, 1994, 105]. Пристальнее всего он анализировал, если говорить языком сегодняшней психологии, «внутренние», так называемые «интрамодальные синестезии» внутри одной модальности конкретно, зрения — прежде всего, какие ассоциативные предпочтения наличествуют между цветом и формой (то, что изучал в начале 1920-х гг. и Кандинский в Москве, в РАХНе). Каждый цвет, считал Матюшин, стремится по возможности лечь на соответствующую ему форму. Матюшин, проверяя все опытно, пришел в итоге к выводу, что кривые формы тяготеют к

теплым цветам, а формы «острые», «ограниченные» — к холодным [см. об этом: Повелихина, 1993, 62].

В архивах сохранилась рукопись художника с привлекательным для нас названием «О звуке и цвете» [Капелюш, 1976, 3—23, 165—195]. Здесь Матюшин в своих сопоставительных рассуждениях начинает из самых общих аналитических размышлений. Он отмечает, что ни природные тела, ни произведения искусства не обладают сами по себе ни цветом, ни светом, ни звуком. Все предметы становятся видными в определенном цвете при соприкосновении с ними света, т. е. когда на них падает свет. Только взаимодействие, соприкосновение рождает и звук.

При обращении к более тонким и детальным аналогиям звука и цвета, рассуждая об очевидном для него феномене «цветности» музыкальных звучаний, он предупреждает, что природа ее не может быть объяснена простой «аналогией вибраций» (как это было, напомним, исходным в позициях механицистов во времена Ньютона — Кастеля и теософов рубежа XIX—XX вв.).

Вместе с тем он отмечает, что ассоциативные аналогии между цветом и звуком (точнее, не звуком, а звуковым регистром) возможны. Низкие звуки сопоставимы с цветами темными, насыщенными, плотными (красный и т. д.), а высокие — с цветами светлыми, т. е. желтым, голубым, которые, отметим, и в спектре выглядят более светлыми даже при максимальной насыщенности. [см.: Кравков, 1950, 253]. Свойство светлоты многие исследователи синестезии, «цветного слуха», относят ко всем ощущениям, считая его «интермодальным квалитатом». Но Матюшин, судя по всему, не зная ничего об этих выводах специалистов-психологов, решается на интересный эксперимент. А что если низкие звучания сопровождать «светлыми» цветами? Не повысится ли при этом субъективное ощущение высоты звучания? Или, наоборот, если высокие звучания сопровождать «темными» цветами (например, красным), не понизится ли при этом субъективная высота звучания? Не меняется ли соответственно восприятие разных цветов при воздействии на человека звуков — низких и высоких? Так оно все и оказалось на самом деле (см. об этом по табличным материалам, опубликованным в немецкой книге о Матюшине [Matjuschin und die Leningrader Avantgarde, 1991, 199—203], а также в свидетельствах друзей, коллег художника, более поздних исследователей его идей [Ласкин, 1997, 167]). Некоторые из этих исследователей подчеркивают, что своими выводами Матюшин предвосхитил более поздние данные лаборатории С. В. Кравкова, который специально занимался изучением взаимодействия органов чувств, опубликовав их в конце 1940-х гг. [см.: Кравков, 1948, 46]. Добавим от себя, что близки эти изыскания Матюшина и к поискам ленинградского Института мозга, также проводимым в конце 1940-х гг. [см.: Драпкина, 1949, 144—145]. Судя по всему, все эти исследования проводились автономно, но Матюшин проводил их первым и, главное, в целях психологии искусства. Хотя, надо особо отметить, рецептов для синтетического творчества он на основе своих выводов не предлагал. (Заметим особо: сделали

это позже другие. Опираясь на выводы С. Кравкова, инженер К. Леонтьев в конце 1950-х гг. предложил идею и устройство «автоматического перевода звуковой информации в цветовую», возродив этим в послевоенные годы механистическую «цветомузыку *a la Castel*» в ее обновленном, физиологизированном варианте [Леонтьев, 1961]).

Мы не знаем, предполагал ли и в каком виде, кроме сценического, реализовать синтез музыки и света (цвета) Матюшин. Сохранились лишь представленные здесь разрозненные материалы, изобличающие в нем художника, который, при всем интересе к научным исследованиям (включая физиологические и психологические), вряд ли опустил бы до насаждения результатов в качестве обязательных алгоритмов художественного назначения. Об этом можно судить по глубине и тонкости его базовых исследований закономерностей во взаимодействиях цвета и пространства [Наков, 1997, 147—168], а если речь пойдет о «переключке» и синтезе искусств, — по его размышлениям о природе синестезии и ее проявлениях в культуре (языке, искусстве).

«Слова “малиновый звон”, — писал он, — тонкий звук, густой, прозрачный, блестящий, матовый — определяют, ясно показывают, что наш глаз как бы слышит и наше ухо как бы видит» [Повелихина, 1993, 62]. Обратите внимание на повторение слова «как бы», исключающего возможность физикалистского или физиологизированного объяснения синестезии — «цветного слуха». Более того, Матюшин подымается до высоких синестезических сопоставлений уже в контексте искусства, отмечая, например, глубокую аналогию, которую мы, кстати, также самостоятельно обнаружили и изучаем уже около 40 лет в качестве глобальной синестезической метафоры: «музыка-орнамент». В воспоминаниях Матюшина, опубликованных в 1994 г., мы читаем следующие строки, под которыми с удовольствием подписались бы и сами (а написаны они художником, судя по всему, на стыке 1920—1930-х гг.): «Удивительное сходство меандра с консонансом терции наводит меня на мысль о сопоставлении зрительных и слуховых образов в историческом развитии орнамента. В орнаментах дикарей так ясно слышны барабан и три или четыре последовательно повторяющихся звука. Думаю, взяв простые примеры в музыке и последовательно иллюстрируя орнаментом, можно показать интересную связь того, что было разобщено до сих пор. Если бы можно было так довести до современной музыки — какое откровение это дало бы в смысле оценки и понимания творческого метода в истории развития искусства» [Матюшин, 1994, 116].

Как мы видим, интересующих нас находок подобного рода у Матюшина подмечено немало. Но за пределами частного теоретического интереса трудно все же обнаружить и конкретизировать, какие формы синтеза искусства он отстаивал. Определенно то, что ведущую роль в грядущем синтеза отдавал Матюшин архитектуре, подчеркивая особую ее стилевую доминантность. «Архитектура — покрывка для всего творчества, в ней вмещаются все искусства, — писал он, — и поэтому в ней всего сильнее воплощается стиль. Неда-

ром, думая о стиле, мы прежде всего представляем архитектуру» [Там же]. Может быть, именно эти рассуждения Матюшина имела в виду современная исследовательница его идей Э. Луцко, утверждавшая в своих выводах, что Матюшин мечтал о таком синтетическом искусстве, «в котором цвет, форма и музыка сливались бы в едином гармоническом звучании. Эта идея могла быть осуществлена в архитектуре некоторых видов сооружений, где цветные объемы демонстрировались бы в сопровождении музыки» [Луцко, 1973, 123].

Если подобное включение в музыкальный синтез архитектуры принадлежит Матюшину, а не самой Э. Луцко, то возникает вопрос: как реально могла осуществляться эта демонстрация «цветных объемов в сопровождении музыки»? Кроме того, трудно понять, что в данном случае означает «цвет»: просто окраска поверхности или цветной свет? Впрочем, предостаточно поводов для подобного рода недоумений и вопросов предоставляют все тексты самого Матюшина и его учеников, когда у них речь идет о взаимосвязях цвета и форм со звуком, о постоянно декларируемом будущем синтетическом искусстве, опирающемся на эти связи.

Нам кажется, что как и в случае с другим ленинградским светохудожником 1920—1930-х гг. Г. И. Гидони, неопределенность эта не случайна и имела социальную мотивированность временем. Страна рвалась в будущее, цели и контуры которого были заданы лишь векторно, концептуально, без всякой привязки к реальности, а то и просто «наперекор» ей. Оправдывало неопределенность грядущего ощущение глобальной правоты первооткрывателей. Художникам было еще легче, чем другим, испытать эйфорию революционного подвижничества. Не избежал пафосных деклараций в этом ключе и М. Матюшин. «Мы уже стоим на пороге могучего актива, объединяющего все наши способности, — заявлял он. — Архитектор, музыкант, литератор, инженер будут действовать в новом обществе сообща и создадут совершенно неизвестное буржуазному обществу творчество организованных новой социальной средой людей» [цит. по: Жадова, 1974, 41].

Человечество еще не разобралось, насколько оправданны социальные революции с их трагически жертвенным исходом. Тем более трудно упрекать художников, торопящих время. Более того, их пафос не столь опасен и всегда продуктивен. Не будь российской революции, разве смог бы прагматичный Запад дойти до тех откровений, которыми обогатили мир, культуру Татлин, Термен, Клуцис, Гидони, Матюшин? Хотя и неясно до конца, видел ли М. Матюшин в «цветомузыке» (светомузыке) возможную реализацию столь любезного его слуху «синтетического искусства», он был одним из тех, кто после Скрябина и Кандинского разведывал пути к постижению ее природы, средств и приемов, которые это новое искусство может использовать.

Губанова Г. Групповой портрет на фоне Апокалипсиса: к проблеме толкования «Победы над Солнцем» // Лит. обозрение. 1998. № 4.

Драпкина С. Е. Влияние цветного освещения на различие длительности звука // Тр. ин-та мозга им. В. Бехтерева. Л., 1949.

Жадова Л. А. Цветовая система Матюшина // Искусство. 1974. № 9.

Капелюш Б. Н. Архивы М. В. Матюшина и К. Г. Гуро // Ежегодник Рукопис. отд. Пушкинского дома. 1974. Л., 1976.

Кауфман В. И. Различение высоты звука в условиях цветного освещения // Тр. ин-та мозга им. В. Бехтерева. Л., 1949.

Костров Н. И. М. В. Матюшин и его ученики // Панорама-13. М., 1990.

Кравков С. В. Взаимодействие органов чувств. М.; Л., 1948.

Кравков С. В. Глаз и его работа. М.; Л., 1950.

Ласкин С. «...Ядро, летящее в цель»: (Михаил Матюшин и его школа) // Нева. 1997. № 9.

Леонтьев К. Цвет и музыка. М., 1961.

Луцко Э. М. Проблема цвета в теоретических исследованиях ленинградских лабораторий в 20—30-х годах // Архитектура: (Тез. докл.). Л., 1973.

Матюшин М. Воспоминания футуриста // Волга. 1994. № 9—10.

Наков А. Беспредметный мир: абстрактное и конкретное искусство (Россия и Польша). М., 1997.

Нестьев И. Из истории русского музыкального авангарда. Ст. 2: Михаил Матюшин. «Победа над Солнцем» // Сов. музыка. 1991. № 3.

Повелихина А. Мир как органическое целое // Великая утопия: Русский и советский авангард 1915—1932. Л.; М., 1993.

Avantgarde in Mittel- und Osteuropa. Bd. 1—4. Bd. 4. Bonn, 1994.

Matjusin M. Über Ton und Farbe // Europa — Europa: Das Jahrhundert der Avantgarde in Mittel- und Osteuropa. Bd. 1—4. Bonn, 1994.

Matjuschin und die Leningrader Avantgarde. Karlsruhe, 1991.

Povelikhina A. Matjushin's spatial system // The Structurist. 1975/76. Nr. 15—16.

Povelikhina A. Über die Musik im Schaffen des Malers Michael Matjuschin // Sieg über die Sonne: Aspekte russischer Kunst zu Beginn des 20. Jahrhunderts. Berlin, 1983.

Л. И. Толкачева

СИНТЕЗ ИСКУССТВ В ОПЕРЕ КУБОФУТУРИСТОВ «ПОБЕДА НАД СОЛНЦЕМ»

Дух театра пронизывал все искусство начала XX в. Молодые художники старались войти в непосредственный контакт с публикой: желтые блузы, деревянные ложки в петлицах, ожившие статуи, лучистый грим на лице — это далеко не все средства, к которым они прибегали, чтобы эпатировать публику. Новые формы театральных произведений были невозможны без активного участия в них зрителя. Одним из наиболее распространенных стал прием «театра в театре», позволявший концентрировать синтетическую природу этого вида искусства. И все составляющие театральных постановок (текст, декорации и костюмы, музыка и актерская игра) сливались в органичное це-